

## A palavra como manifestação de Deus em Manoel de Oliveira: O caso de O Princípio da Incerteza

Jorge Palinhos  
Universidade do Minho

**E**M *O Princípio da Incerteza* (2002), Manoel de Oliveira regressou ao universo de Agustina Bessa-Luís, adaptando o romance *Jóia de Família*, de 2001, desta autora portuguesa, para encenar o confronto de duas mulheres: Camila e Vanessa, que parecem disputar o amor de dois homens – António Claro, ou Cravo-roxo, o marido de Camila e amante de Vanessa, e Luciano, ou Touro-Azul, amante de Vanessa e apaixonado de Camila.

A adaptação literária não é uma novidade na obra de Manoel de Oliveira, que começa desde logo com a sua icónica longa-metragem *Aniki-Bobó* (1942), uma adaptação do conto “Os Meninos Milionários”, de Rodrigues de Freitas, que Oliveira descreve como “um pouco indeciso entre o cinema e a literatura” (Torres, 2007: 13). Tal estará relacionado com a conhecida preponderância que a palavra falada tem na cinematografia oliveiriana. O próprio realizador reconheceu essa importância em várias entrevistas, dizendo que «A palavra é um elemento precioso do cinema porque é um elemento privilegiado do homem.» (Baecque e Parsi, 1999: 70), sendo apontado que nos seus filmes:

a palavra tem (...) o mesmo peso que uma imagem ou a música. Filmar a palavra é como filmar um rosto, pois para o realizador ela é tão física, essencial e simbólica como a própria personagem. Além disso, para Oliveira é a palavra que implica o movimento, é ela que é dinâmica, que é "a vida, a representação da vida".

(Bello, 2007: 163-164)

A esta primazia da palavra não será alheia a formação e preocupações cristãs de Oliveira, que as menciona em várias das entrevistas que concedeu, afirmando por exemplo que:

Pertenço a um país e a uma família católicos, tive uma educação católica. Muitas vezes me perguntei, quando era muito jovem:

“Se tivesse nascido noutro meio, noutra família, se tivesse recebido educação de outra religião, teria eu sido crente da mesma forma?”

(Bacque e Parsi, 1999: 168)

E Oliveira chega ao ponto de rejeitar, implicitamente, a possibilidade de as suas obras serem desligadas de uma procura do transcendente, do mistério divino:

Vê-se que esta questão religiosa é uma necessidade firmada no homem desde o princípio da humanidade. Tem mesmo um peso muito forte para alguns homens de ciência. À medida que aprofundam o seu conhecimento do universo, à medida que o seu mistério aumenta, aumenta também o enigma da criação, quer dizer, o enigma de Deus. (...) Só há a graça. Só há a fé. (...) A fé é algo que nasce connosco, creio mesmo que não se pode viver sem fé, qualquer que ela seja. (...) Voltamos sempre ao mistério.

(Baecque e Parsi, 1999: 167)

É, aliás, recorrente em Oliveira, o tema da mulher virgem e misteriosa, de conotações místicas e religiosas, que é incompreendida por aqueles que a rodeiam, como acontece em *Benilde, ou a Virgem-mãe* (1975) e *Francisca* (1981), e em larga medida, também como acontece em *O Princípio da Incerteza*, em que a protagonista, Camila, é alvo de acesas discussões sobre a sua verdadeira natureza por parte das personagens que a rodeiam, sendo a sua identidade estabelecida na flutuação entre duas figuras femininas de virgens místicas: Joana d’Arc e a Virgem Maria.

Falo de *Benilde ou a Virgem-mãe*, e talvez neste filme se encontre a chave para o interesse de Oliveira por temáticas de inspiração místico-religiosa e pela palavra como apresentação de um enigma transcendente. Nesta obra, *Benilde*, justamente, além de configurar desde logo uma série de motivos recorrentes na obra de Oliveira, marca também um processo de adaptação de uma polémica peça de teatro de José Régio, uma figura marcante no pensamento e percurso artístico de Oliveira, ao qual, o próprio o indica, foi beber o forte interesse pela literatura e pela palavra e o mesmo fascínio pela temática religiosa.

A minha intimidade com Régio pode resumir-se assim a uma longa conversa, principiada em Dezembro de 1931, em que a minha curiosidade procurava um melhor saber, aprofundando o meu conhecimento sobre o que representa a arte na vida e que significado poderia ter isso que chamamos expressão artística.

Com a sua morte, o diálogo não parou.

(Pita, 1994: 12)

E afirma ainda:

Assim, [José Régio] com autêntica e corajosa sinceridade dava conhecimento de si e da sua visão do mundo e dos homens, das duas crenças e descrenças no mistério de Deus ou do ímpeto que o atirava para um desejo insaciável na existência de um Criador. Não segundo um conceito filosófico, mas um Criador com quem diretamente pudesse dialogar, desejo a que ele chamava as tentações de Deus.

(Pita, 1994: 35)

É claro que, no caso de *O Princípio da Incerteza*, não nos encontramos perante uma adaptação de Régio, mas de Agustina Bessa-Luís. No entanto, Agustina é outra figura artística ligada a Régio, e que Oliveira conheceu através de Régio, fazendo ambos parte das célebres tertúlias do Café Diana, de Póvoa de Varzim.

Há ainda outras características de Bessa-Luís que certamente atraem Oliveira, como é o caso da criação de personagens femininas fortes e elusivas, afirmando Silvina Rodrigues Lopes que, para Agustina, a comunicação não passa pela honestidade, mas pela máscara ou pela alusão (Lopes, 1989: 75) e chamando a atenção para o facto de que a personagem feminina agustiniana é muitas vezes marcada pela ausência da identidade e pela proximidade ao caos, chegando ao ponto, aquela ensaísta, de descrever a protagonista feminina da poética de Agustina como representando a figura da “atriz”, em contraponto com o protagonista masculino, que encarnará o “jogador”. Ou seja, estabelece também a figura da mulher como representante do “outro”, do enigmático, imprevisível e transcendente. O próprio realizador parece ter esta leitura da

obra de Agustina, afirmando: «Em seus romances, Agustina Bessa-Luís de certa maneira se revolta contra o silêncio de Deus.» (Machado, 2005: 47)

Esta presença do “outro” transcendente nos romances de Agustina talvez seja justamente um dos principais fatores de atração para Oliveira, que afirmou: «Virgílio diz que a pureza, a santidade, a inocência podem salvar o mundo. Para salvar o mundo, é necessário que chegue uma criança isenta de todo o pecado. A religião cristã é a única onde há um deus criança. É a representação da inocência, da virgindade.» (Baecque, 1999: 166) e acrescenta: «O sagrado, o divino em qualquer uma das suas formulações humanas, implicou e implica uma relação do homem com o transcendente, a que ele tem dedicado uma importância muito especial em diferentes épocas e segundo diferentes ângulos. Ao longo dos séculos, as diferentes religiões têm feito da divindade uma figura sobrenatural, por certo, mas suscetível de “encarnação humana”.» (Baecque, 1999: 114).

Em *O Princípio da incerteza*, esta transcendência, alegadamente inocente - que na verdade de inocente tem muito pouco, pois o seu papel é exatamente o de interpelar e questionar a ordem do mundo - traduzem-se na figura da protagonista, Camila, que nos é apresentada sob o signo da dualidade mística entre a Virgem Maria e Joana d’Arc. Estas duas figuras femininas cristãs são-nos apresentadas como dois pólos opostos da mesma natureza religiosa: a da passividade de Maria, que diz “seja feita a sua vontade” e da ação de Joana, que enverga espada e armadura para ir combater. Essa dualidade feminina é também concretizada em termos de personagens no filme, através do duplo de Camila, Vanessa. Esta personagem parece traduzir o pólo oposto do mistério e transcendência de Camila, todavia, ao mesmo tempo, é-nos revelada uma quase-identificação entre ambas as mulheres.

Esta dualidade concretiza-se também em dois espaços diferentes que são associados especificamente às duas mulheres: a igreja fechada que é frequentada secretamente por Camila, e o bar de alterne de Vanessa. Espaços que as caracterizam e dos quais são senhoras de domínio indisputado ao longo de todo o filme, e no qual a rival nunca chega a entrar. O lugar de encontro entre ambas é o território mais prosaico da casa de família, do espaço social, que assim se torna o campo de batalha de duas diferentes concepções do universo, da ação e da ética.

Esta dualidade pode ser exemplificada em vários momentos do filme. Podemos identificar um logo de início na primeira sequência do filme, em torno

da igreja antiga, onde nós vemos Camila, ainda desconhecida para o espectador, a entrar e sair de forma sub-reptícia. Este é claramente o espaço de Camila, sendo ela a única personagem a frequentá-lo. É até um espaço vedado ao espectador durante grande parte do filme, pelo que este fica ao nível do conhecimento das restantes personagens, na ignorância do segredo, da verdadeira natureza de Camila.

Numa sequência posterior, em que a personagem Celsa sai de casa para ir visitar a família de Camila, é-nos sugerida – a nós e a Celsa – uma identificação entre Camila e a Virgem Maria. Note-se, no entanto, que Oliveira estabelece uma ampla deslocação espacial entre a representação e o indivíduo, como se estabelecesse desde logo, com clareza, a distância que vai da essência individual à representação social do indivíduo.

Some-se ainda que, no caso de Camila, Celsa vai verbalizar a aproximação que faz dela em relação à imagem da Virgem Maria, não a comparando à Virgem, como seria de esperar, mas à própria imagem, afirmando: “Santo Deus! Parece a nossa pintura da Nossa Senhora.”

Esta ideia de dualidade de planos, entre a imagem e a realidade surge repetidamente ao longo do filme ao nível da construção de planos, como se, ao modo platónico, existissem dois níveis da existência: o nível da vida, da matéria, e o nível dos deuses, das estátuas e quadros. Em suma, das imagens, das representações perfeitas.

Durante a sequência do jantar que ocorre antes da meia hora do filme, vamos assistir a uma mudança na representação de Camila, que vai passar do enigma, do mistério, para a dualidade. A personagem de Daniel Roper vai fazer uma representação diferente de Camila em relação à que era feita anteriormente, estabelecendo para ela um nexo representacional com outra figura: «Camila faz-me lembrar Joana d’Arc – guerreira e mártir.» Como viremos a saber mais tarde, é justamente a imagem de Joana d’Arc que Camila visita dentro da igreja abandonada e pela qual parece nutrir um intenso sentimento de identificação.

Na mesma sequência, além da correlação entre a Virgem Maria e Joana d’Arc surge também a questão da virgindade, sendo debatida a diferença da virgindade entre os homens e as mulheres. Este tópico não só nos remete para a identidade de Camila, que aparece associada a figuras de virgens místicas – chegando a haver a sugestão de que ela poderia ser virgem, numa clara oposição a Vanessa, a alternadeira – numa oposição que nos remete para outra

oposição de cariz bíblico, a dualidade entre Maria, mãe de Jesus, e Maria de Magdala.

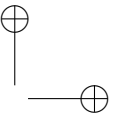
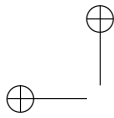
Adicionalmente, a questão da virgindade no masculino serve também de base para a questão, que surge mais adiante, sobre se Joana d'Arc seria uma mulher ou um homem, uma questão identitária não-inocente, na medida em que se questiona a própria natureza misteriosa de Camila – uma natureza de ação ou de passividade.

Na sequência da boda de casamento, há uma curta cena em que Daniel, Vanessa e Touro-Azul tentam mais uma vez definir Camila, que permanece um enigma, quase um “silêncio de Deus”, e acabam por reconhecer o desconhecido de Camila, o que leva Daniel a observar que: «Também não temos a certeza se Deus é bom ou mau.»

E mais adiante, no mesmo cenário de debate sobre a identidade de Camila, é Daniel, que parece ser a personagem com maiores afinidades e com maior capacidade de entendimento do mistério de Camila, que reconhece a força da estratégia desta, considerando que «perante o indefinível, o próprio eu torna-se incerto». No fundo, é como se as palavras, em vez de definirem, provoquem antes a indefinição da identidade, tornando-a dúbia. Chamo ainda a atenção para a terminologia usada pelas personagens no diálogo, que nos remete fortemente para um imaginário crístico, de ser “gerado na indignação da carne”.

É já quase a meio do filme, numa cena que considero fundamental, quando Camila visita Daniel em sua casa, que todas estas tensões ganham claridade. Aqui vemos não só a relação que Oliveira estabelece espacialmente entre a personagem e a sua representação – mostrando Daniel e Camila em proximidade espacial com estátuas que funcionam, sem dúvida, como representação e matriz da posição das personagens naquela situação - como é a própria Camila que reconhece a incompreensão que suscita nos outros: «Têm para mim nomes de sabor mítico.» E quando Daniel a pressiona a situar-se, perguntando: «Você por acaso é uma escrava?», Camila responde «Por acaso sou.» E, admitindo deste modo a sua indefinição, encoberta por impotência, chama a si todo o poder e toda a liberdade, como o próprio Daniel admite: «Essa é a dificuldade. Tudo pode acontecer.» Esta liberdade do enigma é sem dúvida a liberdade da perplexidade cristã, em que o cristão se vê perante o mistério da escolha entre pecar ou não pecar. É de liberdade ética que tratamos.

E é entre o não-pecado da igreja, que é novamente visitada e continua a



ser um lugar de mistério, e o pecado da casa de alterne, com o qual o primeiro espaço contrasta violentamente, no ambiente cromático e sonoro, em tonalidades vermelhas que a ligam, também visualmente, à própria personagem de Vanessa.

Em seguida o filme volta novamente a confrontar Daniel e Camila, num diálogo revelador:

Daniel – A Virgem Maria fez a única coisa que podia para não sofrer: Faça-se em mim segundo a sua vontade.

Camila – É de génio, uma resposta dessas.

(Manoel de Oliveira, *O Princípio da Incerteza*)

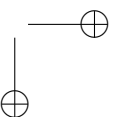
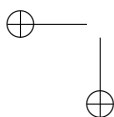
Retomamos as referências religiosas, tomadas como modelo de fascínio e imitação por parte de Camila. De alguma forma, Camila é também um mistério para si própria e só encontra o seu caminho através dos modelos míticos cristãos extremos, da virgindade passiva de Maria, ou bélica de Joana. Ao mesmo tempo, reconhece que é nas palavras, na indefinição que estas proporcionam, que poderá realizar a liberdade que procura. E que Vanessa e Touro-azul tanto parecem combater.

Posteriormente voltaremos a Joana d’Arc, a paralelismos entre a protagonista e a mártir de Orleães, paralelismo que se irá concretizar no momento em que finalmente vemos o interior da igreja e vemos Camila a conversar com Joana d’Arc, procurando nela orientação e revelando por ela fascínio.

Em contraste com a serenidade da igreja, confrontamo-nos no final do filme com o interior da casa de alterne, que será invadida por figuras com máscaras demoníacas que se vão dedicar a incendiar o espaço, numa cena que parece ter mais de ritualizado do que de naturalista, de purificação do que de crime. Essa mesma ideia de purificação vai surgir adiante, quando Camila queima uma dessas máscaras demoníacas que encontra em casa – é inegável a simbologia cristã da cena.

## Conclusões

Como vimos, Manoel de Oliveira é um cineasta de palavra, que preza a fidelidade ao original literário acima de todas as outras considerações, ao ponto de



Balczuweit (2008: 111), retomando Manuel S. Fonseca, falar de vampirismo em relação ao processo de adaptação literária de Oliveira, em que os filmes procuram sugar a essência dos livros matriz, e comentando:

(...) Oliveira's adaptations question the well-known belief that literary adaptations are often disappointing because they project their own imagination instead of the imagination of the readers/spectators. On the contrary, Oliveira's films from *Benilde or the Virgin Mother* onwards seem to grow in devotion to the original texts by putting the creations of the others above his own, until, finally, vanishing within them: the cinema does not exist.

(Balczuweit, 2008: 112)

Esta devoção ao texto original, segundo Balczuweit, traduz a aspiração de mostrar o texto como se fosse uma paisagem (2008: 115), no entanto, também se pode encarar a possibilidade de Oliveira usar o poder das palavras para questionar a imagem, a representação, apontando para a forma como o que é visto em nada revela a verdade interior.

Tal é confirmado por Randall Johnson, que nota que «*O Princípio da Incerteza* stages a struggle between the apparently passive Camila and the ostensibly devious and cynical Vanessa, a struggle in which social status and economic power are at stake.» (2007: 123). E considera que:

As is often the case in Oliveira's films, the story moves forward slowly, and primarily through extended conversations about society, love, relationships and philosophical concepts. One of the key historical figures in the film is Joan of Arc, who becomes emblematic of Camila's struggle not only for power and wealth but also to define herself rather than be defined by António, Vanessa or society. The point is made numerous times in the film that Camila is a prisoner or a slave to António. (Johnson, 2007: 124)

Desta passagem destaco dois aspetos: a ideia da definição da identidade de Camila, que julgo ter confirmado, e a ideia de que o filme incide sobre um luta de poder e riqueza, de que discordo parcialmente. Há, sem dúvida, uma luta por poder, mas esse poder pouco se importa com a riqueza. Aquilo que



mais parece importar a Vanessa é a afirmação da sua importância em relação a Camila e uma tentativa de a corromper, de a fazer “sofrer”, como diz a dado passo do filme.

Na verdade, a única materialidade que parece ser disputada pelas duas mulheres é António, mas mesmo isso é dúbio, pois, ao dar primazia ao diálogo em detrimento da ação e da narração, Oliveira torna toda a trama do filme inquietante, incerta; não há um discurso de verdade, mas verdades que se sobrepõem e que se combatem mutuamente.

E é nesse combate que gira o eixo do filme, combate que se torna até um combate hermenêutico, com as personagens a analisarem outros diálogos, para entenderem o seu sentido, como acontece na cena entre Daniel Roper e Camila, que citei anteriormente, em relação à passividade da Virgem Maria.

Conjuntamente com as representações de modelos religiosos superiores, como a Virgem Maria ou Joana d’Arc, assistimos como que a um diálogo entre planos de existência, entre as personagens vivas e as suas representações míticas, como se os diálogos que ouvimos sejam na verdade ecos de um diálogo que chega de um plano superior, que só as palavras nos podem sugerir.

E por isso a palavra em Manoel de Oliveira é o lugar onde se dá o conflito e a tensão dramática. É um território de ambiguidade, de questionamento constante. Em suma, é um território de palavras de cariz mítico e religioso, em que o cineasta, longe de as usar para veicular informação, as usa para apagar, duvidar das imagens que vemos, e remeter-nos para um plano secreto e superior da existência, um plano que rege a vida material através de modelos, representações e mistérios. Por outras palavras um plano divino.

## Referências bibliográficas

ANDRADE, Sérgio C. (2008) Ao correr do tempo – Duas décadas com Manoel de Oliveira. Lisboa: Portugalíia.

BAECQUE, Antoine e Parsi, Jacques (1999) Conversas com Manoel de Oliveira. Porto: Campo das Letras.

BALCZUWEIT, Ronald – “Le Soulier de Satin”: FERREIRA, Carolin Overhoff (coord.) (2007) O cinema Português através dos seus filmes. 181-190 Porto: Campo das Letras.

- BALCZUWEIT, Ronald – “The Cinema as a Scene of Language: An Analysis of Manoel de Oliveira’s adaptation Strategies: FERREIRA, Carolin Overhoff ed., *Dekalog – On Manoel de Oliveira*. Londres, Wallflower, 2008, 110-121 (Texto em Arial 9).
- BELLO, Maria do Rosário Leitão Lupi (2007) “Amor de Perdição” In Ferreira, Carolin Overhoff (coord.) (2007) *O cinema Português através dos seus filmes*. Pp.159-167 Porto: Campo das Letras.
- BESSA-LUÍS, Agustina (2005) *Jóia de Família*. Lisboa: Guimarães Editores.
- BOURDIEU, Pierre (1991) *Language & Symbolic Power*. Oxford : Polity Press.
- CRUZ, Jorge – “Da Literatura ao Filme: Acerca do processo de adaptação em Manoel de Oliveira”: CRUZ, Jorge, MENDONÇA, Leandro MONTEIRO, Paulo Filipe e QUEIROZ, André org., *Aspectos do Cinema Português*. Rio de Janeiro, UERJ, 2009, 101-125 (Texto em Arial 9).
- DANCYGER, Ken e RUSH, Jeff (2007) *Alternative Scriptwriting*. Burlington: Focal Press.
- DELEUZE, Gilles (1997) *Cinema – The Movement-Image 1*. Londres: Athlone Press.
- DELEUZE, Gilles (1997) *Cinema – The Movement-Image 2*. Londres: Athlone Press.
- FAIRCLOUGH, Norman (1989) *Language and Power*. Nova Iorque: Longman.
- FERREIRA, Carlos Melo (2011) *Cinema, Uma Arte Impura*. Porto: Afrontamento.
- FERREIRA, Carolin Overhof (2008) *Dekalog – On Manoel de Oliveira*. Londres: Wallflower.
- FOUCAULT, Michel (2000) *O pensamento do exterior*. Lisboa: Fim de Século.